PRÉHISTOIRE ET MOYEN AGE

HENRI FOCILLON

TOUTES les grandes civilisations reposent sur un sous-sol, parfois très riche, de traditions et de formes préhistoriques. Et même certaines d'entre elles, dans leurs périodes les plus brillantes, appartiennent à la préhistoire ou à la protohistoire. Peut-être serait-il plus exact de dire qu'elles représentent avec précocité un moment de l'humanité historique, alors que les autres peuples, à la même époque et dans d'autres régions, en sont encore à un stade inférieur de leur développement. Il est trop clair que toutes les cultures ne sont pas dans le même temps au même niveau. Mais il faut se garder de méconnaître les liens étroits qui rattachent les plus douées d'entre elles aux usages et à la pensée d'un passé lointain. Elles leur ont donné plus d'éclat, un ordre plus rigoureux, une plus grande perfection technique, mais elles n'en ont pas abandonné les principes. Il en est ainsi des civilisations sumérienne et égéenne. Et c'est du fond des temps que l'Egypte amène à la plus haute conscience et à l'expression la plus stable un art qui semble commencer avec l'éveil même de la conscience humaine.

Mais s'il est possible de définir ces rapports dans l'étude de ce qu'on appelle l'Orient classique, la tâche est beaucoup plus délicate et difficile quand il s'agit d'époques moins reculées. Un grand nombre de couches hétérogènes superposées, pareilles à des alluvions successives, recouvrent les vestiges de l'homme ancien. Nous sentons bien qu'il ne peut pas être effacé, et même qu'il vit toujours dans les régiones profondes de la conscience collective ou de la conscience individuelle. Certains plis que ses premières expériences ont pu imposer à ses successeurs et qui sont devenus comme des aptitudes permanentes restent plus ou moins évidents à travers les acquisitions nouvelles. Mais la plupart de ces témoignages ont été usés ou dispersés, et même lorsqu'on croit les saisir, il arrive qu'ils sont méconnaissables, ayant été, si l'on peut dire, "vécus" autrement, si bien que nous prenons l'héritage le plus vétuste pour un signe de jeunesse et que nous nous en étonnons comme d'autant d'inventions fraîches.

Il en est ainsi pour les survivances préhistoriques ou protohistoriques dans l'art du moyen âge. Il semble d'abord que le moyen âge soit radicalement séparé de la préhistoire par le long développement des grandes cultures méditerranéennes classiques. Mais ces dernières ne sont pas exemptes de ces apports séculaires qui ont traversé les temps. Surtout elles prennent fin sur un vaste phénomène de rupture qui met en présence et bientôt met aux prises les formes les plus développées de la civilisation et un statut

beaucoup plus ancien de la vie en société. Certes les Barbares avaient une culture, et même complexe, et même, dans certains cas, raffinée. Ils n'en étaient pas moins imprégnés de préhistoire, et l'on peut même dire qu'ils y retournaient, sous le choc des vastes déplacements ethniques propagés de proche en proche par les vagues de cette immense bousculade asiatique qui faisait tomber successivement l'empire chinois et l'empire romain. On peut en envisager le résultat comme une chute brusque, comme une effrayante baisse de niveau: ce fut peut-être surtout une reprise de contact.

Mais les migrations des peuples et les invasions ne suffisent pas toujours à expliquer ces sortes de survivances. Elles suivent des voies très-diverses, elles dessinent des parcours plus ou moins cachés, plus ou moins directs, plus ou moins lents. Elles obéissent à une organisation et presque à une technique, comme tout ce qui se passe en histoire. L'ordre des faits n'est pas purement successif. Ils se combinent selon certaines règles, ou plutôt chacune des voies où ils prennent place affecte des caractères constants. Tantôt la survivance procède par tradition passive, cristallisée, héritage de formes fixes dans des milieux reculés ou conservateurs. La vie de l'esprit peut accumuler autour des formes les interprétations les plus capricieuses, les formes elles-mêmes n'en sont pas affectées. Tantôt elles entrent dans le cycle des métamorphoses, et, au lieu de survivances inertes, nous avons affaire à une surprenante vitalité qui modifie inlassablement les thèmes sur lesquels elle s'exerce, partant d'une même donnée pour enfanter, sans s'épuiser jamais, des figures nouvelles. Tantôt enfin la survivance se manifeste par des réveils, brusques et apparemment fortuits, ou lents et progressifs, après un long sommeil. Peut-être y a-t-il encore d'autres modalités. Celles que nous venons d'indiquer sont caractéristiques dans l'étude des survivances préhistoriques au cours du moyen âge, et nous les examinerons successivement en les illustrant de quelques exemples.

I

Une tradition peut être une force vivante, renouvelée par les besoins spirituels des générations, enrichie par des expériences, modelée par le temps. Elle peut, d'autre part, se présenter comme un dépôt ou comme un déchet, que les âges se transmettent avec inertie. En ce sens l'on peut vraiment dire qu'elle est passive, même quand la luxuriante végétation des mythes s'enlace autour d'elle. Nous rencontrons souvent dans l'histoire de l'art des traditions de cette nature, particulièrement dans la transmission des formes de la préhistoire et de l'antiquité au moyen âge. Ces formes, définies avec une puissante netteté et comme frappées dans une matière très dure, traversent le temps sans en être affectées. Ce qui

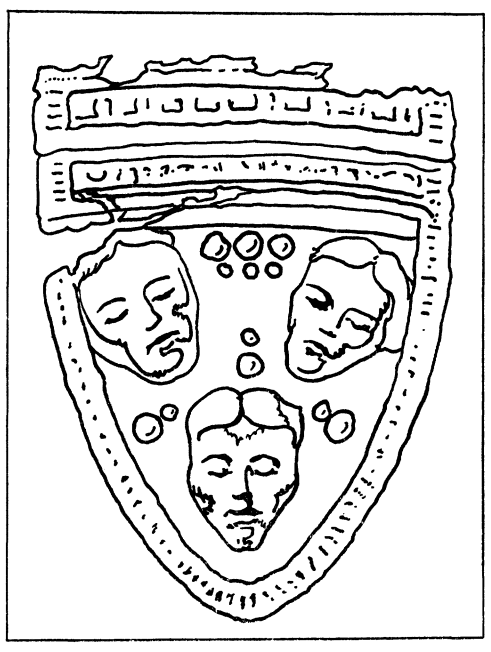
peut changer, c'est la manière dont elles sont lues par les générations, qui versent en elles diverses sortes de contenu, si bien que l'on peut dire, en renversant un vers fameux: la forme demeure et la matière se perd, – la "matière," c'est-à-dire ce qui emplit la forme, ou ce qui la revêt. En d'autres termes, stabilité morphologique, instabilité sémantique.

De ces traditions passives l'art populaire nous offre plus d'un exemple. On sait que l'on donne ce nom, tout provisoire, à un complexe dans lequel entrent, dans une inégale mesure selon les lieux, une dégénérescence de formes très-évoluées, de formes "savantes," durcies et simplifiées, peut-être sous l'influence de techniques rudimentaires, et, d'autre part, une série considérable de thèmes géométriques auxquels il faut joindre certaines images géométrisées de la vie animale. Toute cette géométrie vient de la préhistoire, remonte au néolithique ou du moins, à l'âge du bronze, et cette généalogie est si fermement établie qu'il n'y a pas lieu d'y insister. En Europe orientale, dans les zones immenses de la vie paysanne, là où les villes sont rares et ne peuvent jouer que très faiblement leur rôle de foyers d'invention et de distributrices des échanges, les arts du bois et les arts du tissu conservent avec une intrépide fidélité l'héritage des ancêtres, devenu instinct chez le berger qui, à pointe de couteau, décore les quenouilles et les houlettes de chevrons, de dents de scie, de lignes de points, de cercles concentriques ou de spirales. De même la brodeuse qui enrichit de géométries chatoyantes la chemise des noces ou le tablier. Sans doute cette grande monotonie linéaire adapte ou choisit ses effets: dans les divers cantons de la Roumanie, par exemple, l'on voit varier avec un rare agrément le nombre, la disposition, la couleur de l'ornement géométrique. Mais il reste un fonds invariable, une sorte de trésor millénaire que n'atteignent pas les remous de la vie historique. L'antique spirale méditerranéenne décore toujours le flanc des jarres en Valachie, dans les îles grecques, en Italie méridionale.

L'art héraldique nous fait connaître des phénomènes de survivance analogues. Il est essentiellement un conservatoire de formes. Jadis elles ont pu être animées d'une vie abondante et colorée. Devenues des signes distinctifs, dans une espèce d'alphabet hiéroglyphique, elles doivent renoncer à cette aptitude, elles ont perdu le droit d'évoluer. Dans cet univers singulier auquel l'art islamique et l'art roman ont donné les contributions les plus récentes, les bêtes de chasse des coffrets et des fresques, les monstres des chapiteaux ont subi un traitement simplificateur qui semble les estamper dans une plaque de métal. Certains thèmes découlent d'une tradition protohistorique, par exemple le thème des têtes coupées.[1]

[1] Déchelette, *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine*, IV, p. 1539,

Avant de donner une figure héraldique, il apparait dans la sculpture en pierre, sur une aire territoriale très-étendue, de l'empire parthe aux Iles Britanniques, où certains pignons, au dessus des portes d'églises, sont décorés de chefs décapités. La dernière période de l'époque de la Tène nous en offre un temoignage bien connu avec le monument d'Entremont, qui porte sur chacune de ses faces une tête coupée sculptée en haut-relief. On peut la rapprocher de la pierre de Saint-Michel de Valbonne,



1. ÉCUSSON DE BRONZE DÉCORANT UNE ÉPÉE DE LA TÈNE I (MARSON, MARNE)

près Hyères. Mais c'est à l'héraldique que semble appartenir déjà un écusson de bronze décorant une épée de la Tène I et provenant de Marson (Marne). Dans le cadre de l'écu, nettement défini, semblable en tous points aux pièces d'armoirie du moyen âge, il porte trois têtes coupées, prototypes de ces Maures emblématiques dont l'art du blason nous offre plus d'un exemple.

Mais la tradition mégalithique est plus curieuse encore. Il est inutile de rappeler le nombre et l'importance des mégalithes, dolmens, cromlechs, menhirs, dont le sens et l'origine sont encore mal connus, et si fréquents dans l'Europe occidentale, particulièrement en Armorique. La toponymie en a consacré le souvenir, même lors qu'ils ont disparu: les Pierrefitte, les Pierrelatte abondent dans nos pays. Le premier aspect de la tradition méga-

fig. 710; A. Reinach, "Les têtes coupées et les trophées en Gaule," *Revue celtique*, 1913, pp. 38 et 253.

lithique apparait dans la vie religieuse. Salomon Reinach et Sébillot[2] ont montré la longue survivance du culte des rochers et des pierres au moyen âge, si bien que les conciles durent le condamner expressément à plus d'une reprise: Arles (452), Tours (567), Nantes (658), Tolède (681 et 682), jusqu'à l'édit de Charlemagne à la fin du VIIIe siècle (789). On pourrait croire que cette dernière date est un terme: officiellement, canoniquement, oui, mais, si la survivance cultuelle est éteinte, il subsiste dans l'imagination populaire quelque chose de plus qu'un vague souvenir. Même cet étrange christianisme breton, dont Renan nous a si bien fait connaître la couleur archaïque, est tout pénétré des plus poétiques croyances relatives aux sources et aux pierres. C'est au même ordre de phénomènes qu'appartient la christianisation des mégalithes, mise en lumière par Fergusson (malgré une erreur fondamentale d'interprétation) et par Déchlette.[3] Le Dolmen de Plouaret (Côtes du Nord) a été converti en une chapelle dédiée aux "sept saints." Il y a mieux: dans la Charente, à Saint-Germain de Confolens, la table de pierre mégalithique a perdu ses appuis primitifs, elle est soutenue par quatre colonnes surmontées de chapiteaux frustes, probablement romans. Le cas est singulier, car il y a là, manifestement, un effort conscient pour introduire dans une structure médiévale un élément mégalithique respecté dans sa forme.

On peut se demander si une tradition aussi forte n'a pas exercé une influence directe sur le décor et si la Bretagne, par exemple, ne porte pas de traces, dans sa sculpture, au moyen âge, du vieux répertoire linéaire dont ses anciens habitants ont fait usage dans certains tumulus ou certaines allées couvertes. C'est ce que pense M. Philippe Verdier. Cet archéologue français, excellent observateur, a relevé un groupe de chapiteaux armoricains recouverts du réseau graphique qui caractérise le style de Gavr Inis. Cette découverte qui enrichit notre enquête sur la sculpture romane du XIe siècle est encore inédite. Nous devons attendre pour en parler plus longuement que son auteur l'ait publiée. Dans cet ordre de recherches, il est permis d'espérer d'autres trouvailles qui aideront à d'utiles rapprochements. Mais il serait dangereux de donner trop d'extension à cet aspect, si séduisant, de nos études. On a suggéré que la richesse du répertoire roman de l'Ouest et surtout du Sud-Ouest, abondant en combinaisons abstraites, était peut-être due à la persistance d'une inspiration "celtique." Il est aujourd'hui démontré que ces thèmes

[2] S. Reinach, "Les monuments de pierre brute dans le langage et les croyances populaires," *Revue archéologique*, 1893, I, pp. 195 et 329; P. Sébillot, *Le folklore de France*, 1904, I, ch. 4, p. 300.

[3] Fergusson, *Monuments mégalithiques*, p. 354, fig. 124; Déchelette, *op. cit.*, I, p. 380, fig. 135.

appartiennent à un vaste fonds commun qui, sur trois ou quatre motifs fondamentaux, combine partout des espèces de fugues plus ou moins complexes sur lesquelles s'ordonnent les images mêmes de la vie.

C'est à un tout autre ordre de faits qu'appartiennent certains paysages peints à la fin du moyen âge par des maîtres visionnaires et que nous appellerions volontiers des paysages mégalithiques, si ce terme n'éveillait l'idée d'une filiation assurément discutable, et même fausse. Mais il est intéressant de voir les hommes de cette époque, à la veille même de son déclin, nous donner, consciemment ou non, un exemple de ces retours en arrière, peut-être même de cette nostalgie des origines qui sont de puissants facteurs dans l'organisation interne de la vie historique. Mais ils ont été, d'autre part, très-certainement impressionnés par la découverte de la montagne, par les récits qu'en rapportaient, embellis, transfigurés, aux hommes des plaines les voyageurs qui, à travers des chaos de rochers, avaient franchi les passes des Alpes. Alors se développe une image fantastique de l'univers, hérissée de "pierres debout" gigantesques, taillées à grands éclats irreguliers, parfois terminées par des surplombs vertigineux, comme dans la Chevauchée des Mages, dans les *Très Riches Heures* du duc de Berri. Ces rocailles verticales abondent dans l'art de Joachim de Patenier et de Henri de Blès. Le *Saint Jérôme* de Patenier, jadis possédé par Huysmans, aujourd'hui au Louvre, a sa caverne d'anachorète creusée à la base d'un colossal menhir. Je ne crois d'ailleurs pas qu'on puisse rattacher au même groupe le bloc solitaire que Breughel l'Ancien a dressé dans le paysage du *Portement de Croix.* C'est vers le même temps que se développe avec un faste étrange l'iconographie des saints rupestres, sous la double influence d'un retour à l'ascétisme et de préoccupations humanistes. Dans l'art de Mantegna, ce poète épique d'une nature toute minérale, et dans celui de Bellini, l'homme des cavernes se retrouve sous les traits de saint Jérôme, comme l'homme des bois chez Altdorfer, et peut-être le "Sauvage" des compositions héraldiques. Nous ne les mentionnerions même pas si, au début du XVIe siècle, un maître très-singulier, Piero di Cosimo, tantôt inspiré par les Métamorphoses d'Ovide, tantôt sous l'empire de sa propre imagination, ne s'était attaché à peindre avec une rudesse poétique et raffinée l'histoire de l'humanité primitive et la découverte des arts.

Mais ce serait aller beaucoup trop loin dans l'étude d'une tradition, et surtout d'une tradition passive, que d'y faire intervenir rigoureusement un chapitre, d'ailleurs étrange, de l'histoire de l'esprit, dans ce crépuscule hanté de mythes et de rêveries qui unit le moyen âge à la Renaissance. Les raisons qui pourraient l'expliquer, et sur lesquelles il nous sera peut-

être permis de revenir un jour, sont d'un ordre beaucoup plus général et moins localisé que la tradition mégalithique proprement dite, — survivance populaire du culte des pierres, christianisation des mégalithes, copie du répertoire linéaire qui décore certains monuments de la même famille. D'ailleurs le répertoire de ces survivances pourrait être enrichi d'autres exemples sans apporter d'éléments d'une nouveauté décisive à l'histoire du moyen âge. Ce sont des vestiges que ne renouvelle aucune expérience, des déchets du temps que le temps efface peu à peu.

II

Il en est tout autrement de ces métamorphoses qui sont l'âme même de la vie des formes et qui déroulent sous nos yeux avec une richesse déconcertante les variations exécutées d'âge en âge sur un principe ou sur un thème constants. Elles nous font connaître du même coup les limites et l'étendue de l'esprit humain, qui ne saurait inventer indéfiniment des figures nouvelles, mais qui confère à celles dont il dispose une inépuisable vitalité: c'est en effet comme des formes vivantes que le moyen âge a interprété et traité certains thèmes fondamentaux qui lui venaient de la préhistoire, par exemple deux anciens signes, l'entrelacs et la rouelle héliaque. Une perspective encore plus vaste nous est ouverte par l'étude du style animal dont le développement intéresse l'art roman et dont il nous faut chercher les sources dans l'art paléolithique.

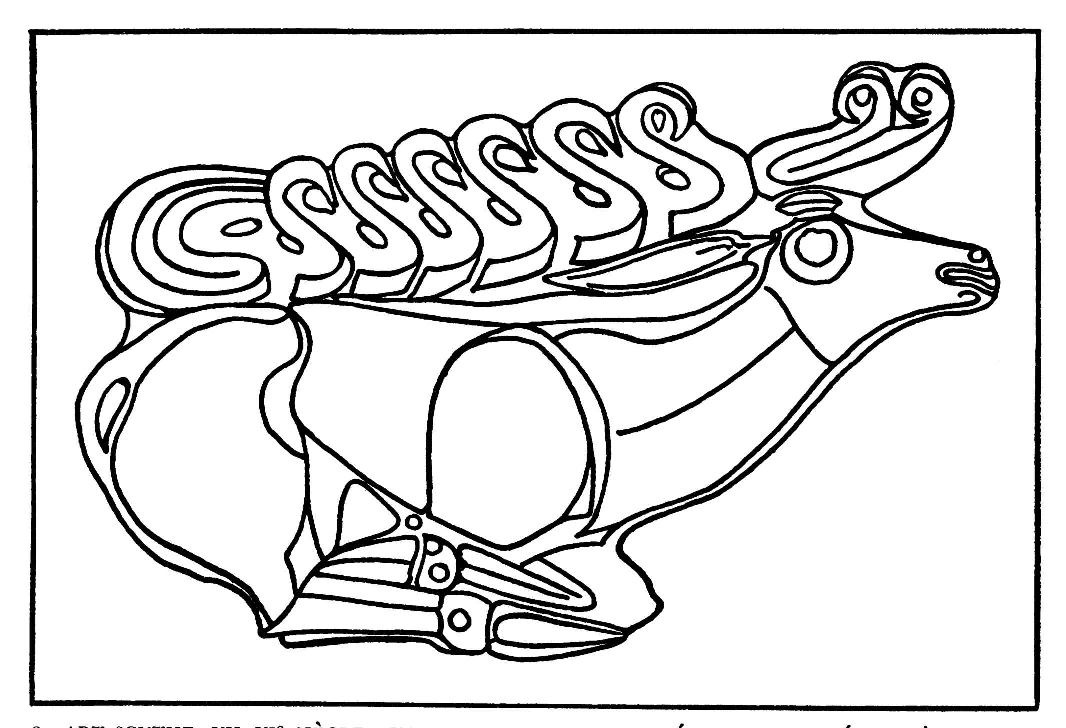
Dans la transmission et la métamorphose des symboles solaires, nous trouvons d'abord un phénomène de conservatisme religieux analogue à celui que nous signalions à propos des traditions mégalithiques. Mais tandis que ces dernières n'enfantent pas des formes nouvelles, il est remarquable que le symbolisme héliaque, en s'associant à l'iconographie chrétienne, en ait reçu un puissant regain de vitalité. Déchelette et Gaidoz ont bien mis en lumière les étapes anciennes de l'histoire de la roue, son importance au cours de l'âge du bronze, sa diffusion en Europe occidentale, non seulement en Scandinavie, mais jusque dans les régions moyennes de la Gaule. La poésie latine en garde plus d'une trace, quand elle célèbre Apollon et le char du Soleil. Mais il est plus curieux de voir cette tradition se maintenir en plein moyen âge. Dans une étude récente, Baltrusaitis,[4] avec sa précision et sa richesse habituelles, restitue toute l'évolution. D'abord l'élément cultuel maintenu par le folklore et toujours vivant

[4] *Cosmographie chrétienne dans l'art du moyen âge*, 1939, I, Quelques survivances de symboles solaires dans l'art du moyen âge, pp. 7 et suiv. fig. 1 et 10. H. Gaidoz, "Le dieu gaulois du soleil et le symbolisme de la roue," *Revue archéologique*, 1884, 1885. Montelius, "Das Rad als religiöses Sinnbild," *Prometheus*, 1904, 1905.

dans l'imagination populaire, comme le culte des pierres et des sources: nous savons ainsi qu'au VIIe siècle, saint Eloi condamnait les jeux des solstices. Guillaume Durand, six siècles plus tard, mentionne les rites de la Saint-Jean. A la fin du moyen âge et au XVIe siècle, nous avons d'autres textes, notamment la description donnée d'une de ces fêtes par un vieux poète: "... D'autres prennent une roue pourrie et hors d'usage; ils l'entourent de paille et d'étoupe qui la cachent entièrement; ils la portent au sommet de quelque montagne; quand la nuit devient obscure, ils y mettent le feu et la font rouler avec violence. C'est un spectacle étrange et mystérieux. On dirait que le soleil est tombé du ciel." Ce texte rattache directement les feux de la Saint-Jean au culte héliaque de l'âge du bronze, sous la forme traditionnelle de la roue de feu. Mais il n'intéresserait que l'histoire d'une survivance cultuelle dans la vie populaire, si Baltrusaitis n'avait eu le mérite de découvrir, dans la représentation de la Pentecôte des Péricopes de Munich, un remarquable exemple de la manière dont le thème préhistorique s'associe à un thème chrétien auquel il donne une armature et dont il reçoit une signification inédite. La roue n'est pas une simple et vague forme circulaire. Elle est parfaitement reconnaissable, avec son moyeu et ses jantes. Autour d'elle s'ordonnent, comme une roue humaine, le Christ et les apôtres. Mais la roue solaire, avec ses jantes droites, n'est pas le seul signe du culte héliaque. Elle affecte d'autres dispositions, par exemple le swastika ou l'hélice inscrits dans le cercle. On en a de nombreux exemples dans l'ancien art breton et dans l'art barbare, sans parler de beaucoup d'autres, bien plus anciens. C'est ainsi que se présente à nous l'Adoration de l'Agneau dans l'*Apocalypse* de San Milan de la Cogulla, conservée à Madrid, composition dont Baltrusaitis fait sentir la vie puissante, l'espèce d'emportement, en même temps que la constance secrète de la forme à travers les métamorphoses qui l'enrichissent et qui la font en quelque sorte bouger sous nos yeux.

Il nous faut remonter beaucoup plus haut que l'âge du bronze pour saisir les sources du "style animal." L'art scytho-sarmate nous en fait connaître un des grands moments; l'art des invasions en est, à certains égards, la suite et la dégénérescence; enfin l'art roman assure à certains de ses principes un développement monumental en les faisant jouer dans l'architecture. Sur les origines historiques de ce style, plus d'une question essentielle reste encore à élucider, notamment celle des rapports de l'art scythe avec celui de la Chine Tcheou, mais il semble hors de doute qu'il se rattache aux grandes cultures mésopotamiennes et à celle de l'ancien Iran. Après les beaux travaux du professeur Rostovtzev, il n'y a pas lieu de revenir sur sa définition ethnique, géographique et stylistique. Nous

nous contenterons de rappeler ses caractères essentiels. Il témoigne d'une remarquable aptitude à saisir le mouvement, l'ardeur de la vie physique, en même temps que la réalité anatomique de l'espèce. La riche série du musée de l'Ermitage nous offre, dans ces images de félins et de cervidés, non la copie stéréotypée de modèles séculaires, mais des êtres pleins d'une substance authentique, animés de vigoureux instincts, surpris par l'œil aigu du chasseur dans la course, le bond ou le combat. Peut-être est-ce là — sous réserve de certaines exceptions — le trait qui distingue l'art scythe, et même l'art sibérien, des bronzes Tcheou, eux aussi de "style animal," mais



2. ART SCYTHE, VII–VI[e] SIÈCLE AVANT J. C., CERF EN OR, LÉNINGRAD, MUSÉE DE L'ERMITAGE

plus pesants et plus stables. Les bêtes des orfèvres de la Russie méridionale, qui portent une si chaleureuse empreinte de la vie, sont en même temps conçues comme des ornements et traitées dans certaines de leurs parties: la queue, l'extrémité des pattes, la ramure, d'une manière tout ornementale. Destinées à servir de pectoral ou de décor pour le frontail des chevaux, elles dessinent un chiffre élégant et compact, qui conserve la qualité héraldique de l'âge du bronze sumérien, non seulement dans les groupes antithétiques et synthétiques, mais même dans l'image des animaux isolés. Les pattes flexibles se replient dans le mouvement du galop, la ramure des andouillers, traitée elle-même comme une composition d'ornement, se couche contre le dos de la bête. Dans le thème du com-

bat, les adversaires qui se déchirent, de la griffe et de la dent, sont comme soudés l'un à l'autre par l'acharnement d'une passion meurtrière, en même temps que par la vigueur d'un style qui fixe tous les remous de la forme dans l'unité du bloc: nous avons là un moment décisif de l'histoire de l'art, de l'histoire de l'esprit.

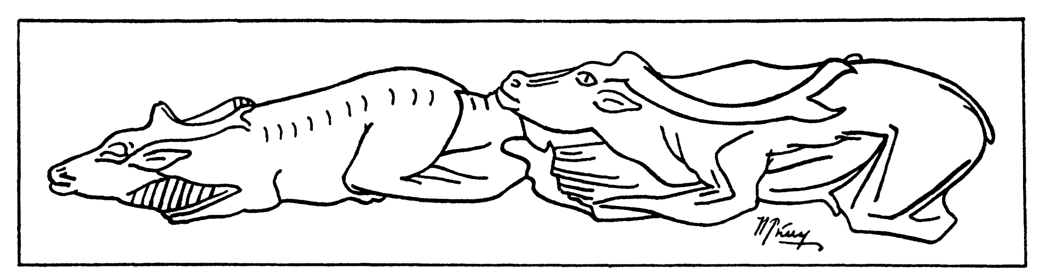
Par delà les cultures de l'Asie antérieure, c'est dans l'état le plus ancien de la civilisation humaine que nous trouvons la source du style animal et de son double principe, vigueur du naturalisme, interprétation ornementale de la vie. C'est par le premier de ces deux caractères que l'art paléolithique est presque exclusivement connu. Les peintures des fonds de grotte, les sculptures découvertes dans les mêmes stations attestent des dons remarquables d'observation et de mouvement. Dès les premiers temps de son évolution, l'art semble en possession de ses valeurs essentielles. Il n'ira jamais plus loin dans la représentation de la vie animale. Retrouvera-t-il même jamais cet élan et cette fraîcheur? L'homme paléolithique définit d'un seul jet, mais avec le bénéfice d'une très-longue familiarité, les compagnons de sa vie, le renne, solitaire ou en troupe, le bison en train de charger, le mammouth d'aplomb sur les piles colossales de ses pattes. Même le trait de la gravure sur pierre, d'une dure pureté, conserve à la forme la souplesse et le charme de ce qui vit. La sculpture a la beauté du poids, la justesse des volumes, la qualité souple et délicate du modelé. La tête de cheval du Mas d'Azil (Ariège) est, à cet égard, un chef-d'oeuvre. Mais on se tromperait gravement si, derrière ce naturalisme plein de force et plein de feu, on laissait délibérément dans l'ombre le riche répertoire de l'artiste ornemaniste à la même époque. Peut-être a-t-on tendance à durcir les catégories, à ne voir dans l'art paléolithique que la peinture de la vie, comme à ne voir dans l'âge néolithique et dans les diverses périodes de l'âge du bronze que l'abondance et le raffinement du décor abstrait. En fait, ces deux aspects de l'activité créatrice sont moins successifs que simultanés et parallèles. Mais chaque époque de la civilisation place l'accent sur l'un d'eux sans renoncer tout-à-fait à l'autre. Gardons-nous d'être sur ce point les victimes d'une conception purement linéaire et schématique de l'évolution. En tout cas, la plupart des thèmes caractéristiques de la pierre polie et du bronze apparaissent dès l'époque antérieure, spirales, cercles, arêtes de poisson, chevrons etc., comme en font foi les trouvailles faites dans les grottes de la région pyrénéenne, notamment près de Lourdes. Ainsi l'on peut dire qu'un art se juxtapose à un autre. Mais y a-t-il entre les deux échange et communication? Au point de vue morphologique pur, peut-être est-ce ainsi qu'il faut interpréter les mystérieux signes tectiformes qui timbrent d'une composition de triangles des

représentations parfaitement fidèles de la vie animale, mais qui restent à la surface, sans être incorporées, sans intervenir comme facteur de style dans la structure de la bête. Dans un certain nombre d'objets, le phénomène est tout différent. Il ne s'agit plus d'une superposition pure et simple: la forme vivante tend à entrer dans l'ornement, à se soumettre à ses lois, ou plutôt, pour adopter une définition plus générale, elle cesse de se suffire à elle-même, elle collabore à un certain effet décoratif, en tirant parti de la forme de son support. D'autre part, tout ce qui, dans l'être vivant, peut prêter à un traitement abstrait devient la source de développemens nouveaux. Par là nous rejoignons à travers les temps le principe même du "style animal" de la Russie méridionale. Ce n'est pas parceque les Scythes et les artistes de l'âge de pierre ont été les uns et les autres de grands animaliers qu'il y a lieu de les rapprocher, mais parcequ'ils ont été habiles les uns et les autres, du moins dans certains cas, à *composer* la forme selon des exigences qui dépassaient les limites de l'observation même.

Un bois de renne gravé, trouvé à Neschers (Puy-de-Dome) et dessiné par l'abbé Breuil,[5] nous montre une expérience modeste en ce sens. L'animal, peut-être un bovidé, ne déploie pas sa stature et ses mouvements sur la paroi d'une grotte qui peut le contenir librement tout entier. Il est contraint de s'accommoder de la forme fourchue qui lui sert à la fois de support et de cadre. La tête et le col s'installent avec élégance sur l'une des branches, et les pattes sur la branche voisine, tandis que le dos est indiqué avec souplesse sur celle d'où se détachent ces rameaux secondaires. Il y a là utilisation intelligente d'un champ bien défini, et même (au moins par le respect de l'emplacement) adaptation de la forme de l'image à la forme de l'objet. Sur la hampe d'un propulseur,[6] découvert au Mas d'Azil, on voit un bouquetin, non pas gravé, mais sculpté en faible relief. Il s'applique exactement contre le bâton qu'il décore, les pattes sont presque jointes, et l'artiste n'a dégagé que les saillies utiles à l'emploi de l'objet comme instrument de chasse ou de combat. "Ce mode d'ornementation, dit Déchelette, était ingénieusement approprié à la destination de l'objet. Au sommet de la tête, les crins de l'animal ramenés en avant et accostés de deux oreilles en relief forment le crochet ou arrêtoir qui retenait le talon du trait: au dessous sont indiqués le poitrail et les jambes. Entre celles-ci se creuse une sorte de cannelure longitudinale propre à loger la hampe." Le propulseur du Mas d'Azil, n'est pas unique. Outre ceux qui ont été trouvés par Piette à Gourdan (Haute-Garonne), on en a découvert dans la Charente, en Dordogne, et même en Suisse. Ils sont gé-

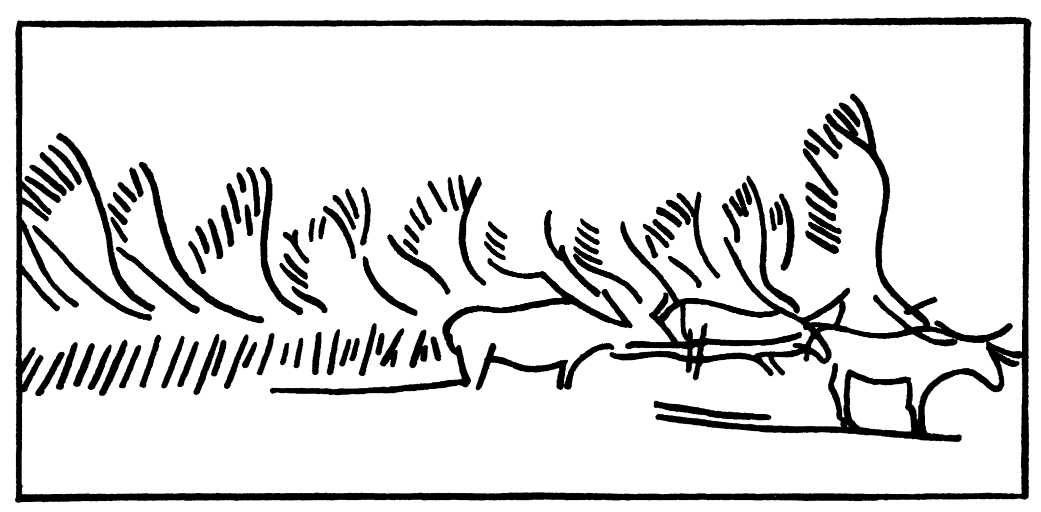
[5] Déchelette, *op. cit.*, I, p. 184, fig. 174.
[6] *Id.*, *ibid.*, p. 157, fig. 60.

néralement décorés de la même façon, "portant en relief l'image d'un équidé, d'un capridé ou d'un bovidé, vu de face en raccourci." Les rennes en ivoire [7] de Bruniquel (Tarn-et-Garonne), par la vigoureuse authenticité du mouvement comme par le caractère compact d'une composition bien



3. L'IVOIRE DE BRUNIQUEL

liée, sont aussi près que possible de l'art scythe ou de l'art sibérien. Les têtes sont rejetées en arrière, les bois s'appliquent contre le dos; la partie inférieure des pattes semble brisée, mais la position des cuisses indique un repli, comme dans un temps de galop. A une époque plus basse, dans l'art des Han, nous avons des exemples analogues, entre autres un charmant petit bronze sino-sibérien de la collection David-Weill. Enfin une gravure sur un os d'aigle, provenant d'une station de la Dordogne



4. RENNES GRAVÉ SUR L'OS D'UNE PLUME D'AIGLE, PROVENANT D'UNE STATION DE LA DORDOGNE

nous permet de prendre sur le fait le processus ornemental dans l'art paléolithique. Les ramures des rennes qui y sont représentés y atteignent des dimensions considérables, hors de proportion avec le corps de la bête. Comme dans le cerf en or de l'Ermitage, elles sont un ornement.

[7] *Id.*, *ibid.*, p. 21 g, fig. 86.

Après être remonté aux origines, il serait intéressant de faire le même parcours en sens inverse, de suivre le développement continu du style animal à travers des périodes plus voisines de nous, de le voir osciller de la rigoureuse adaptation à la fonction (anse du vase de Bouzonville) à la pure fantaisie ornementale (l'animal-entrelacs scandinave et irlandais), du sec schématisme des orfèvres barbares à la généreuse monumentalité des sculpteurs romans. Mais cette chatoyante vie des formes, que renouvellent et diversifient les techniques, ondule toujours autour du même principe, auquel elle ne ment jamais. En nous en montrant les premières applications pendant la période paléolithique, la préhistoire n'annonce pas seulement l'art iranien de la Russie méridionale, elle intéresse le moyen âge tout entier.

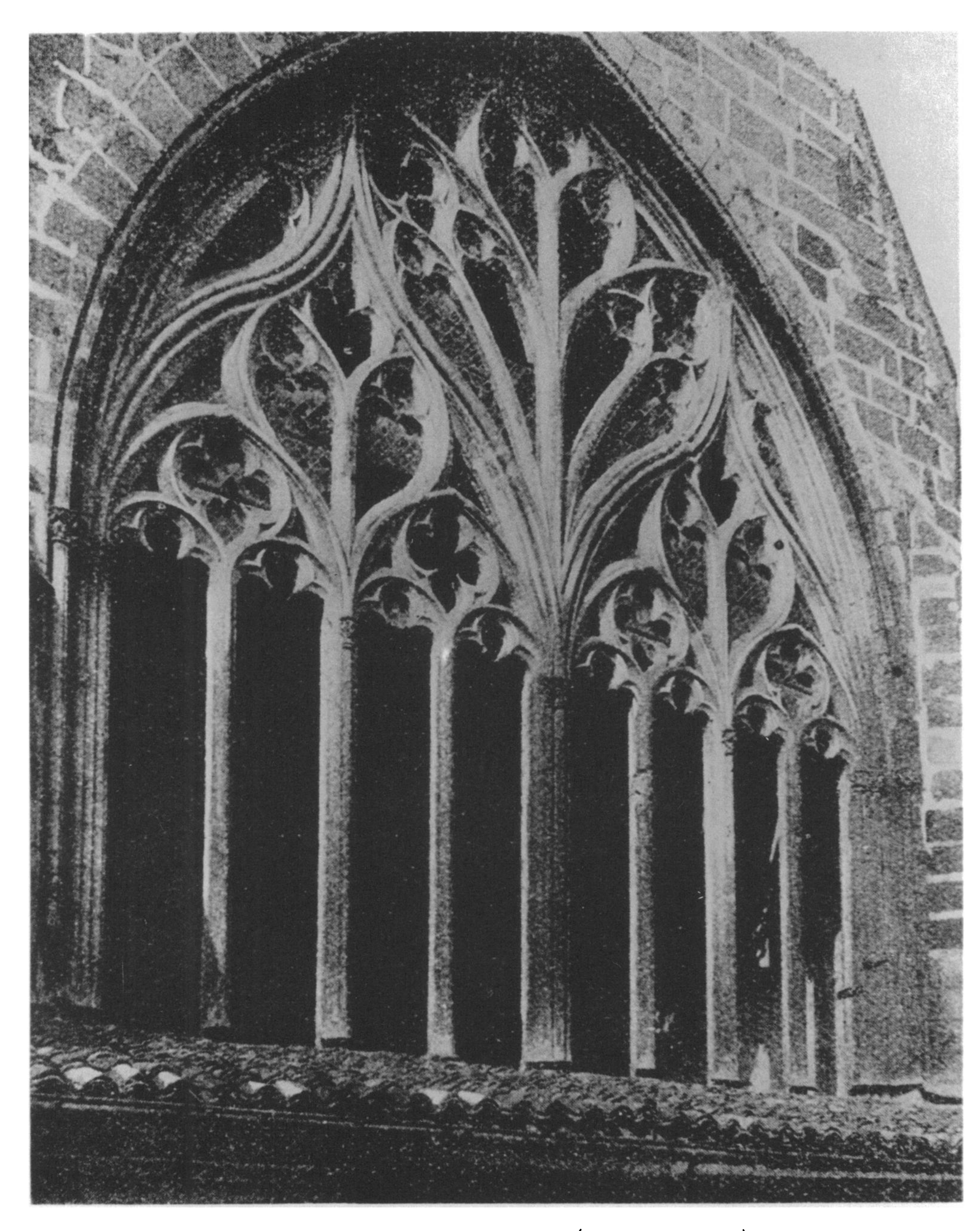
III

La survivance d'une forme ne procède pas toujours par tradition passive ou par métamorphose continue. Il arrive que la forme disparaisse ou semble disparaître, pour se réveiller un jour avec tous ses caractères, dans toute sa plénitude. Nous avons eu l'occasion de poser ce problème des "réveils" à propos de la renaissance romane à la fin du moyen âge. On voit reparaître en effet, au cours du XVe siècle, non seulement dans certains aspects de la décoration monumentale, mais en peinture, dans les oeuvres des maîtres que nous avons appelés les peintres de tympans et dont le *Couronnement de la Vierge* d'Enguerrand Charonton nous offre un bel exemple, des procédés de composition qui remontent au XIIe siècle et que l'art gothique semblait avoir complètement effacés. On peut se demander si, d'âge en âge, les mêmes phases des divers styles ne présentent pas des caractères identiques ou analogues et si ce que nous avons appelé le baroque gothique n'aurait pas nécessairement, des traits communs avec le baroque roman. Sans faire des divers stades de l'évolution des styles une loi d'airain, il est permis de penser qu'il y a quelquechose de fondé dans cette espèce de résonance historique et qu'en certains points qui se correspondent à travers le temps, il y a, non pas identité ou répétition, mais prédisposition à des formes ou à des états de conscience du même ordre.... Mais cette explication présente un caractère théorique, un caractère *absolu*, qui ne doit pas nous dispenser de chercher, dans les faits, d'autres raisons. Certains "réveils" ont quelque chose d'explosif et d'apparemment fortuit: peut-être est-ce le cas pour la spirale qui reparaît, dans le dernier tiers du XIe siècle, sur un chapiteau de l'église de Morienval déjà remarqué par Courajod: il est possible que la découverte d'un bijou barbare dans un cimetière de l'Aisne ait inspiré le sculpteur roman.

C'est de la même manière qu'on explique par la trouvaille d'une sépulture de l'âge du bronze la résurrection dans l'art irlandais du même motif oublié depuis des siècles. Enfin, au moment où, après une longue désuétude, la sculpture en pierre recommence ses expériences en Occident, cherchant ses lois dans l'imitation d'autres techniques, le "groupe synthétique" de Rostovtzev que Mademoiselle Maillard a reconnu sur une face de chapiteau, dans la belle série de Saint-Germain-des Prés, sans doute du premier tiers du XIe siècle, fait revivre, lui aussi, par l'intermédiaire de quelque plaque de ceinturon, un très-ancien motif du style animal. Il paraît difficile de faire intervenir le principe de la résonance dans des cas comme ceux-là.

Mais un historien cherchera toujours avec raison à réduire ces réveils soi-disant brusques et fortuits à la notion des réveils progressifs, à restituer la série des maillons qui composent la chaîne et qui nous montrent, même dans les régions obscures, l'activité ralentie, mais réelle, d'une forme ou d'un style. C'est ainsi qu'il existe en pleine époque gothique, dans les parties hautes des grandes églises, un art qui peut être dit roman, par la rigoureuse adaptation de la forme à la fonction, l'art des gargouilles. Et l'on sait d'autre part que, dans les régions méridionales, en Espagne, dans certaines parties du Midi de la France, la sculpture romane conservait une vitalité, si bien que le réveil du XVe siècle, malgré sa luxuriance, malgré ses monstres, qui s'opposent avec tant de force à l'atticisme rayonnant, apparaît moins comme une mutation révolutionnaire que comme le terme naturel d'une évolution. De même le phénomène de la perte des fleuves. Leur cours semble s'interrompre soudain, ils disparaissent dans le sol. Et puis on les voit plus loin reparaître à la lumière. Ce n'est pas un fleuve nouveau, un jaillissement inédit. L'histoire offre elle aussi des parcours souterrains. Le problème des réveils peut donc se présenter comme un problème de restitution.

Quoi qu'il en soit, on peut interpréter l'art curvilinéaire et l'art flamboyant comme un réveil de formes très anciennes. On connait l'intéressante controverse qui, à propos des origines du dernier état de l'art gothique en France, mit aux prises deux savants, deux doctrines et presque deux méthodes: Anthyme Saint-Paul et Camille Enlart. Pour Anthyme Saint-Paul, l'art flamboyant est le développement naturel de principes impliqués dans l'architecture du XIIIe siècle: la section de certaines moulures dans les églises de cette époque donne en effet des contre-courbes caractérisées; dans les roses du transept de Paris comme dans le triforium d'Amiens, l'oeil peut suivre, dans la rencontre et la combinaison des courbes, des accolades, des soufflets et des mouchettes qui sont tout prêts



5. UN REMPLAGE FLAMBOYANT (SAINTES, ABSIDE)

à se dégager, — mais qui ne se dégageront, il est vrai, que beaucoup plus tard. Pour Camille Enlart, le style curvilinéaire anglais présente, dès le XIIIe siècle, tous les caractères de l'art flamboyant, et c'est la guerre de Cent Ans qui, d'Angleterre, l'a fait passer en France où il s'épanouit tardivement. Ainsi la méthode comparative, toujours si féconde, affronte la méthode de l'évolution interne qui répond, avec non moins de raisons, à un autre besoin de la recherche. Mais il est sûr que l'art curvilinéaire a précédé l'art flamboyant et qu'il en fut, sinon la source unique, du moins la source principale.

Lui-même, d'où vient-il? A-t-il inventé *ex nihilo* ses étonnantes variations sur la contre-courbe, ces fugues savantes où l'équilibre, sans cesse compromis, se rétablit toujours en amorçant une instabilité nouvelle? Dans le décor monumental, il semble que oui, mais dans le décor des petits objets, n'est-il pas, comme Déchelette [8] le soupçonnait déjà, un réveil de formes beaucoup plus anciennes? Le soufflet et surtout la mouchette, cette sorte de feuille qui ondule comme la flamme, ne tirent-ils pas leur origine du décor dit en vessie de poisson qui appartient au répertoire de l'art scandinave et de l'art irlandais? C'est à la période de la Tène que remontent les disques trouves dans la Tamise à la hauteur de Battersea, sur lesquels un mince dessin linéaire, élégant et maigre, prélude à l'accolade. Tout l'Occident, à la même époque, a connu des combinaisons de ce genre, où les vides intercalaires, ces "négatifs" de l'ornement, qui séparent des palmettes d'origine méditerranéenne, acquièrent une valeur positive et enfantent des thèmes ornementaux, principe qui joue avec une déconcertante activité dans le monde des courbes et des contrecourbes. Ainsi naquit un des éléments majeurs de l'art curvilinéaire et de l'art flamboyant, le triangle curviligne, qui apparaît dès l'époque néolithique sur les poteries de Butmir (Bosnie), engendré par les vides entre des spirales. D'ailleurs il ne suffit pas d'interpréter uniquement la littéralité des signes, il faut tenir compte de leur couleur, de leur mouvement, de cette luxuriance enchevêtrée qui caractérise notre art flamboyant et qui se retrouve, à l'époque de la Tène et aux premiers siècles de l'ère chrétienne dans la grammaire décorative des Iles Britanniques.

Il serait intéressant de chercher à retrouver quelques jalons entre les formes curvilinéaires les plus récentes de la Tène et le décor architectural anglais du XIIIe et du XIVe siècles. Nous aurions ainsi des indices du parcours de ces formes jusqu'à leur transposition dans l'ordre monumental.

[8] Déchelette, IV, 1527, montre toute l'importance du motif en S et du triscèle dans la genèse des formes "flamboyantes," sans négliger les autres motifs curvilignes. V. la fibule d'Aesica et surtout l'anse du vase de Trawsfyinnyd, *ibid.*, fig. 702.

C'est probablement en Irlande et en Northumbrie qu'on aurait chance de les découvrir, dans les pierres sculptées ou gravées antérieures aux *high crosses*, dans les évangéliaires et dans les oeuvres d'orfèvrerie, comme le pied du calice d'Ardagh (VIIIe siècle). L'étui de la cloche de saint Patrick (1091–1109) porte à sa partie supérieure de riches combinaisons de courbes, notamment des accolades bien définies. Nouvel exemple de l'influence exercée par l'orfèvrerie et par les manuscrits sur la décoration



6. DÉCOR CURVILINÉAIRE DE LA TÈNE: PLAQUE RECOUVERTE D'UNE FEUILLE D'OR (AUVERS, SEINE-ET-OISE)

monumentale, exemple analogue à ceux qui sont si remarquables dans la genèse de la sculpture romane, au moment où, tentant de restaurer l'art de la pierre, elle prend comme modèles ceux que lui proposent des techniques plus évoluées. Une autre question se pose: pourquoi le phénomène se produit-il en Angleterre, et non en Gaule, où l'art de la Tène a pourtant produit de beaux objets, où le curvilinéaire est maître de ses principes essentiels, comme le prouvent les phalères de la Marne, le casque de Berru (même département), le magnifique bassin de bronze battu des Saulces-Champenoise (Ardennes), décoré d'une composition de lobes de palmettes, ou plutôt de mouchettes? Il faut faire intervenir sans doute les aptitudes particulières aux milieux, qui expliqueraient une désuétude plus rapide et plus complète en Gaule, une imprégnation plus profonde et par



7. DÉCOR CURVILINÉAIRE DE LA TÈNE: BASSIN DE BRONZE BATTU (LES SAULCES CHAMPENOISE, ARDENNES), D'APRÈS DÉCHELETTE

conséquent plus durable dans l'Angleterre septentrionale et en Irlande. Quoi qu'il en soit, il est clair que la protohistoire intéresse ici directement le moyen âge et l'évolution de son art.

Nous n'avons voulu montrer dans cette esquisse qu'un certain nombre d'exemples, qui posent encore bien des questions, ou plutôt donner les grandes lignes d'un programme de recherches. La façon dont nous les avons présentés, dans des catégories dont nous ne nous dissimulons pas la valeur toute provisoire, pourra paraître un jeu intellectuel: mais nous sommes profondément convaincu que les faits, en histoire de l'art ne se groupent pas dans le temps comme une séquence monotone, comme un chapelet d'éléments identiques, différenciés uniquement par l'inégalité des intervalles qui les séparent, mais qu'ils sont organisés selon un certain ordre de rapports, comme dans l'économie interne d'un être vivant. Ainsi l'histoire des formes se rattache plus étroitement à l'histoire de l'homme même. Traditions passives, métamorphoses, réveils, avec leurs interférences selon les âges et selon les lieux, nous aident à comprendre comment le plus lointain passé, avec une vitalité tantôt ralentie, tantôt intense et continue, tantôt explosive, ondule à travers l'évolution.